This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

ML
410
V4
L47

UC-NRLF

B 3 828 872

Roma 18 aprile 1893.

Pr. mo Lavo
G. Verdi

PRIMO LEVI
L'ITALICO

VERDI

CON RITRATTO ED AUTOGRAFI

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DELLA « TRIBUNA »
1901

Roma 18 aprile 1893.

Per mio Caro
G. Verdi

1 H C

PRIMO LEVI
L'ITALICO

VERDI

CON RITRATTO ED AUTOGRAFI

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DELLA « TRIBUNA »
1901

Rivista Politica e Letteraria

(RIPRODUZIONE VIETATA)

ML410
V4L47
MUSIC
LIBRARY

" W. VERDI! „

Era l'anima sonante del popolo italiano, e questa or tace con lui; era la voce della Patria che valicava i monti ed i mari, a proclamare la vita della terra dei morti, e veniva acclamata. Al suo canto sorgevano gli eroi, e splendida di nuovi fulgori, lieta di nuovissime gioie, parve per essa la virtù del sacrificio. Era Mameli ed era Garibaldi. Nè mai arte fu come la sua la naturale espressione di una indole, mai tanto la riassunse.

Spensierata ed audace nella gioventù, quell'arte usciva dalle viscere stesse degli strati popolari, ed insieme assurgeva alle più elette altitudini, a dimostrare che all' italico risorgimento tutti avevano concorso gli elementi della nazione; spontanea ed inspirata, essa era la ragione stessa di quel risorgimento; violenta e colorita come la rivoluzione, calda ed acuta come la battaglia. Non vinta, non doma neppure nella sventura, impronta come l'istinto, imperiosa e invadente come la fatalità.

A quel suono sursero le turbe; l'arte si confuse con la vita. E l'Italia era nel suo maestro, non meno in teatro che in campo.

Si suol dire di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, *i quattro poeti* — come se veramente un vincolo spirituale fosse fra essi; e si dice a torto: Dante è solo. Ben si dirà invece *i quattro maestri*, poichè Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi ebbero ognuno in sorte la rappre-

sentanza, assai più che di uno stile e di un genere, di un carattere e di un periodo. Rossini, il tumultuario, sovrano leggiferare e sconvolgere degli echi napoleonici; Bellini, la naturale reazione del sentimento ideale di fronte alla brutalità degli eventi; Donizetti, la coscienza incerta, complessa e varia, che si va formando dopo quell'azione e dopo quella inerzia; Verdi, la risultante dell'una e dell'altra, la ringiovanita esistenza.

E fu tutta una esistenza. Aiutata, non soltanto dalla carriera lunga e gloriosa, ma da un' indole che era per sè stessa un mandato, che era una missione, l'arte, l'anima di Verdi, non solo proseguì col suo tempo, lo affermò, lo precedette, lo annunciò. Tutte le vicende nazionali, di fatto e di psiche, si rifletterono in quello specchio luminoso, tangibilmente. Dopo le balde speranze e le fiorenti illusioni, i dolori, gli scoraggiamenti, la stasi stessa; la riflessione venne poi con la ponderata virilità, e furono opere d' arte, come di politica, tentanti vie diverse di elaborazione e nuova solidità di risultati; rifiorivano poscia gli eventi come le inspirazioni; e ai diritti finalmente conquistati con le conclusive vittorie, corrispose la coscienza dei nuovi doveri estetici. Ad una Italia come mai era stata nel mondo, unita e fusa e rappresentante un principio che trionfava e si consacrava per la prima volta con essa, un'arte ancora, sempre, rispondeva, che era il meglio del nuovo carattere del tempo: e, come l'Italia usciva ormai da sè stessa per agire nel mondo, valeva quell'arte per tutti. Verdi non era più soltanto il grande maestro italiano, era il solo gran maestro vivente, in sè ed in una creazione che bastava a riassumere le tendenze, le aspirazioni, le voci di tutto il rinnovato mondo civile.

Nè, rallegrato da tutte le forme della fortuna — dall' amore universale alla gloria indiscussa — felice di vivere nell'immortalità e di poterla gustare, egli si appagò di scrivere ancora una pagina tutta nuova nella filosofia della vita, e d'insegnarci nuovamente la virtù del sorriso e del riso, che sembrava essersi dilungata da noi: bensì, prima di affrontare quell'al di là, che non é più un mistero dinnanzi alla luce della coscienza umana, egli volle ammonire che, come la morte è solo una delle forme della vita, la religione non è che una delle sue espressioni. Uscito dalla gleba, egli ne provò dal principio alla fine la nobiltà: prima, forza agente e fecondante,

poi aspirazione sublime. Glorificazione della terra, egli ne dimostrava l' intima parentela col cielo.

Discussa, quando apparve, dalla pedanteria e dalla stessa correttezza dell' artistica disciplina, l' opera di Verdi, prima limitata ai bisogni di un popolo, finì dunque, non solo coll'accoppiare la nobiltà delle forme a quella degli intenti; ma da una espressione puramente nazionale essa andò innalzando il suo volo ad una missione più vastamente umana, ed infine ad una elevazione universale. È perciò che Verdi non è di un momento, é dell'eternità; non è dell'Italia soltanto, è di tutti.

Per lui principalmente la nostra virtù non aveva confini di tempo e di spazio; per lui l'Italia ancora imperava sul mondo. Più felice d'ogni altro grande dell'arte e del pensiero, la sua fortuna fu, come nessun'altra, contemporanea quanto vasta, appunto perchè egli parlava il linguaggio di tutte le anime, e si esprimeva in quel modo che tutte insieme poteva conquiderle. Epperò, la gloria che per lui venne all'Italia, più pura di quella della spada, più intensa e più sparsa di quella d'ogni altra forma della bellezza, fu gloria benefica.

Il grido che accompagnò il sorgere del Grande, ed era grido di sfida, ben può dunque accompagnare la sua dipartita. Oggi ancora, come sessanta anni or sono, come fra anni e fra secoli, esso è la voce dell'amore riconoscente.

« W. VERDI! »

Roma, 27 gennaio 1901.

I

Egli era la Rivoluzione, e di tutta quanta l'arte della Rivoluzione italiana — poesia, pittura, plastica — la sua sola, la musica, è rimasta, e per lui; la sua fu, infatti, rivoluzione, prima combattente, poscia costituente.

Diverso sempre da tutti, non mai uguale a sè stesso, senza predecessori, senza precursori, egli fu la novità della sostanza, e insieme, addirittura, la novità della forma. Espressione della coscienza nuova, egli fu insieme azione e pensiero: azione istintiva, pensiero cosciente.

Si parla delle maniere di Verdi, e se ne notano quattro; ma tutte le opere sue, una ad una ed insieme, stanno a dimostrare come e quanto sia arbitraria questa distinzione. Più esatto è il dire dell'arte di Verdi che essa fu in progresso costante; poichè, sempre tenendo ferma l'essenza e l'espressione della psiche nazionale, più o meno brillando a seconda della fiamma della inspirazione, dell'interesse dell'argomento, egli ha sempre sentito che l'artista, come il Nume, non si ripete, che il genio non ricalca sè stesso, e che per costituirlo la varietà deve sposarsi all'unità.

Varietà sempre diversa, sempre nuova, a seconda degli atteggiamenti psicologici del momento in cui egli creava. Così, dal fragor concitato e violento dei dì delle battaglie siamo venuti alle

passioni dolorose e contegnose dei tristi giorni; ai lieti presentimenti, risposero lampi geniali; e vennero le squisite eleganze dei dì del riposo. E poi che annoiata ed ipocondriaca e scettica dei godimenti semplici della vita era divenuta l'età, ecco, ei si volse a quel riso che deve ridarci la serenità dell'anima, e con la serenità la fede.

Espressione spontanea, fatale, di un carattere popolare, egli stesso ha man mano contribuito a formarlo. Uscendo dalla folla, e dovendo parlare ad essa, egli fu anzitutto colore e rilievo, rimandando a più tardi di avere non men disegno squisito che rilievo efficace, colore potente. E ancor non aveva finito di suonare a martello per svegliare lo spirito nazionale, ancora tutto non aveva preso per lui imagine musicale lo spirito della patria col *Nabucco* e coi *Lombardi*, con *Ernani* e con *Giovanna d'Arco*, con *Attila* e con *La battaglia di Legnano* — le sei giornate della nostra passione gloriosa e dolorosa, durate dal 1842 al 1849 — quando già egli affrontava i più terribili fra i caratteri tragici della leggenda, della poesia, della storia, e si misurava con Shakespeare: *Macbeth* è d'allora, *Macbeth*, diverso da *Otello*, ma non minore di lui. Già era descritto il vecchio *Foscari;* ed erano poi appena apparsi *Luisa* e *Miller*, che già s'avanzava *Rigoletto*, la gran figura umana, vivente per Verdi, di quello Shakespeare non riuscito che fu Vittor Hugo. Ed ecco infine *Azucena*, la selvaggia maternità adottiva, di fronte alla fisica paternità dolorosa. Le massime, eterne, passioni umane già avevano avuto forma per lui, e già s'erano colorite, quando un'aura di sentimentalità moderna ingentiliva la musa severa; e sospirava *Violetta*, la debolezza umana idealizzata, in attesa che *Carlos* e *Posa* elevassero un inno alla sacra amicizia, che *Aida* aprisse anche all'arte italiana il vasto, odierno campo dell'esotismo musicale, e che *Otello* e *Jago*, rinnovando il principio, accennassero la fine.

Caratteri, non già fuor dell'ambiente, ma esprimentisi da esso, e ad esso intonati. Verdi è, nell'arte come nella vita, una solenne incarnazione dell'individualità umana; ma, quando l'ambiente è fuso in un solo sentimento, egli lo coglie e lo rende, bensì trattandolo come una grande unità. Così è nelle sue opere essenzialmente rivoluzionarie e patriotiche; e se ne ha la controprova nei *Vespri*, quando non potendo, pel teatro e per l'occasione a cui erano desti-

nati, ritrarre l'ambiente vero, egli si limitò a fare del sentimento e insieme dell'arte per l'arte. Ed è anche per ciò che egli è destinato a rimanere più di altri non minori di lui, poichè l'ambiente muta, l'umanità, nei suoi caratteri, resta.

Questa fu la sua grande novità sostanziale: non che già non fossero in musica, da Mozart a Bellini e a Donizetti, caratteri prima di lui; ma questa fu in lui precisamente la *caratteristica* organica.

Nè minore la novità della espressione; e non soltanto nell'organismo melodrammatico, ma nelle varie sue parti. Non solo fu diversa e inusata la quadratura della sua compagine, ma egli creò per la scena musicale forme sino allora inaudite, sia per le masse, sia pei singoli personaggi. Non avevano precedenti nè il coro del *Nabucco*, nè il gran finale d'*Ernani*, nè i due primi di *Macbeth;* e dal terzetto dei *Lombardi* sino al *credo* di *Otello*, passando per la canzone del *duca*, pel *miserere* del *Trovatore*, per l' *addio* di *Traviata,* pel *bolero* dei *Vespri*, è tutta una fioritura di novità, che tali erano quando comparvero, e tali rimangono a tanti anni dalla loro creazione. Poichè Verdi, il quale neppur concepì mai che si potesse imitare chicchessia, non è da alcun altro imitabile. Dall'alba al tramonto egli ha bensì dato il segnale, ha aperto la via, ha indicato ed insegnato con la volontà e con l'esempio.

Ed ha, così, descritto tutta la parabola dell'arte come della vita, l'una e l'altra mai tanto fuse in musica come in lui, e come per lui con la Patria e con la Umanità.

Della Musa di lui si diceva bensì: — Bella; più bella se avesse imparato a sorridere. Era però questa una virtù che non ad essa soltanto faceva difetto, ma a tutta l' epoca nostra, e non meno altrove che nel nostro paese. Da quando specialmente la scarsità nostra di produzione elettamente nuova aveva rotto gli argini ad una vera invasione di arte straniera, il sorriso era stato dimenticato, e sembrava che Donizetti se ne fosse portato seco il segreto, nei regni della follìa e della morte.

Che s'intravedesse nei tragici furori di *Otello*, non poteva bastare al Maestro: ei sentiva che a far breccia occorreva seguisse il sorriso quella risata larga e sonora e comunicativa, che da Goldoni passò a Cimarosa, e che da Cimarosa Rossini aveva trasformato: risata non volgare e animalesca, quale la provoca col fisico

vellicamento l'operetta; ma risata intellettuale, che lascia convinti invece che disgustati, che accresce la fiducia in noi stessi, non già dando nell'uomo pascolo alla bestia, ma facendoci memori che si può, si deve servir Dio nella letizia.

Così nacque *Falstaff*.

II

E Verdi, nuovissimo sempre, non è mai stato tanto nuovo come nel *Falstaff*; così sinteticamente grande non è stato mai. La sintesi, ecco il carattere essenziale di questa opera insospettata, indescrivibile; sintesi, non solo dell'opera verdiana, ma di quanto s'è scritto dal *Don Giovanni* all'*Otello*. La musica vi percorre infatti tutta la curva: vi si chiude un ciclo dell'arte, un altro essa ne schiude.

Verdi vi è nuovo, non solo nella comicità, ma nella eleganza, nella finezza. Questo glorificatore della voce, vi è così padrone degli istrumenti, che nessuna delicatezza di combinazione sinfonica qui rimane a desiderare, e mai l'ingegno suo si è mostrato così agile, così snello, nelle idee, nelle forme, nella loro applicazione, nella loro filosofia, in quella mirabile fusione con la commedia, che alla commedia, complicata, difficile, dà evidenza, rilievo, colore, umorismo. Così come è musicato, non è grottesco *Falstaff*, ad onta della pancia, e delle grossolane avventure, e del vizio grossolano; tutta la malizia bonaria e graziosa dell'anima umana, tutta la festevolezza e l'amore della gioventù, brillano, si insinuano, attenuano ciò che vi può essere di basso e di amaro nella concezione shakespeariana. E l'anglo-sassone corretto dal latino ci ha dato un'opera d'arte che fa pensare e conforta ad un tempo. Si ride, e non è il riso ingenuo dei padri, riso stolto ad istanti, che presto doveva trasformarsi nella smorfia della tragedia sanguinaria per l'età ignara ed incosciente; è riso musicale fatto di esperienza sana della vita. E, come il lieto fine corona la commedia, e *Falstaff* perdonato va con tutti ad una cena che più non gli serba tristi sorprese, così la morale della esistenza esce serena e fiduciosa dalla illustrazione musicale, come un inno alla benedetta allegria, alla bella gioventù.

Milano 27 Febb.
1893

Gr. Sig. Levi

Ho ricevuto la bellissima fotografia di Francesco Crispi che sarà per me sempre un ricordo gratissimo — Ringrazio profondamente.

Ringrazio poi Lei particolarmente degli articoli su Falstaff nella Riforma. Leggendo quei scritti abbasso il capo quasi arrossendo e dico ... È proprio vero?

G. Verdi

Milano, 27 febbraio 1893.

Eg. Sig. Levi.

Ho ricevuto la bellissima fotografia di Francesco Crispi che sarà sempre per me un ricordo gratissimo. Ringrazio profondamente.

Ringrazio poi Lei particolarmente degli articoli su *Falstaff*, nella *Riforma*. Leggendo quei scritti abbasso il capo quasi arrossendo e dico..... *È proprio vero?*

G. Verdi.

Questa non era falsa modestia. Spesso ancora, e scrivendo e parlando, egli tornava sopra quanto era stato scritto del *Falstaff*, come desideroso di lasciar vincere il proprio dubbio dal compiacimento in lui suscitato dall'altrui ammirazione.

E nessuno più giovane di questo vegliardo. Se egli ha voluto rifare interamente sè stesso, vi è perfettamente riuscito, e l'autore di *Rigoletto*, di *Macbeth*, di *Otello* non si ricorda e non si risente in *Falstaff*, se non come un commentatore, come è commento quanto vi si sente di Mozart e di Weber. Chè, Verdi è qui creatore e critico: egli ci ha dato un'opera ed un trattato insieme di scienza e di estetica musicale; e, dopo avere dimostrato come ancora si potesse riuscire a far ridere, ha insegnato come si dovesse scrivere d'ora in poi.

In questo carattere complessivo dell'opera è per me la sua maggiore importanza, ancor più che nella eccellenza di queste e quelle pagine meravigliose, che ognuna a sè meriterebbero uno studio. Quando *Falstaff* comparve, il publico intermondiale non ne ha tutte afferrate interamente a bella prima le innumeri bellezze, nè poteva riuscirvi. Ma ha sentito chiaramente di trovarsi dinanzi ad un'opera che iniziava una nuova êra, compendio del passato, indice dell'avvenire, del nostro avvenire e di tutti; nostro però più che mai, perchè questo nuovissimo Verdi, sapiente, squisito, il quale, dopo avere dipinto come Tintoretto e scolpito come Michelangelo, veniva a cesellare come Cellini, rimaneva essenzialmente italiano per inspirazione, pure essendo più che mai universale. Si cercava la nuova forma del melodramma, il nuovo metro, e, lamentando il periodo di transizione in cui parevaci di essere, si temeva di non giungere in tempo al futuro. Ebbene, eccola la nuova forma, ecco il metro nuovo. Quel Verdi, che sembrava essere l'ultimo della grande generazione tramontata, è stato della ventura il primo.

La novità di *Falstaff* è, inoltre, doppia. Abbiamo avuto in quest'opera un nuovo Verdi; abbiamo musica nuova.

Nè si tratta soltanto di novità d'idee: dall'insieme della concezione allo svolgimento di tutti i particolari; dal genere di produzione teatrale all'intonazione musicale dei caratteri, allo sviluppo ed all'intreccio delle situazioni, è tutto un diverso orizzonte che si è aperto all'arte, e che già s'è incominciato a percorrere.

Tutto questo, senza uscire dall'indole sua, e tanto meno dai confini della musica. Soltanto, egli assomiglia qui ad un avaro che gelosamente avesse custodito per anni ed anni i suoi tesori, non con-

cedendone che piccole parti, e che si risolvesse d'un tratto a vuotare uno scrigno, da cui cadessero ricchezze insospettate — gemme fulgide per sè stesse, ancora più preziose per legature squisite.

L'artista che sembrava nato a rendere solo le forti passioni a larghe pennellate, ecco che minia con cura che parrebbe meticolosa, se non si sentisse spontanea; quella forza che parve essere la sua essenziale virtù, eccola ingentilita da una così originale eleganza, e fondersi in essa così, da apparire sotto un tutt'altro aspetto, come quegli organismi nobilmente costituiti che nascondono la vigoria sotto la finezza della forma. Accusato di prediligere il fragore per difetto di delicatezza naturale, eccolo prodigare le delicatezze di uno strumentale mai più udito. Brusco e reciso nei movimenti, eccolo invece snodato e pieghevole e carezzoso; pittore delle passioni, eccolo illustratore della parola.

In questa ultima virtù, egli è forse stato più sorprendente: nella espressione musicale della parola appunto, quando la parola è un concetto, e anche quando ad ogni costo ei vuole che lo diventi, specialmente nell' umorismo. Mentre abbiamo giovani che altra risorsa non trovano in certi punti essenzialmente drammatici o comici, che di rinunciare all'arte propria, ricorrendo — facile trovata! — ai parlati, confessione implicita d'impotenza, Verdi ha serbato sempre il colore e il disegno musicale nel riso, nell'ironia, nella satira, nella burla, come nell'amore e nella gelosia e nella collera; più che aspirare valori e toni dalla poesia, egli le ne ha attribuito. Sotto a questo aspetto le quattro parti di donna, ma specialmente quelle di *Quickly* e di *Alice*, rimarranno un modello insuperabile.

Altra virtù essenziale, singolarissima, del musicista, è qui la fusione dei contrasti.

Tale fusione — che è ben lungi dall'essere confusione — è una delle grandi ragioni del successo; poichè, senza accorgersene lo spettatore vi trova una applicazione della vita, la quale, negli stessi casi, e spesso persino nella stessa persona, combina in una sola unità, le parti più disparate. Verdi sembra aver dato la stura a quelle schiere di genietti e di demonietti che ognuno di noi tiene stretti nell'anima, e che, non riuscendo spesso ad erompere, sobbollono in noi e s'agitano internamente in mille lingue a cui noi mai abbiamo saputo, e a cui Verdi, sì, ha saputo dar suono. In quel rincorrersi e succedersi e intrecciarsi di frasi, d'idee, di motivi che

Il Sindaco accompagnò il
maestro a casa fino al suo
appartamento e si congedò
Partito il Sindaco Magherone
disse: "Maestro sono incaricato
" Dominatori si cosa volete dire,
" Do da molti anni non accetto
" più invitò a pranzo .. La
" mia età, ~~è~~ la mia salute
" non lo permettono .. E perchè
" si deve avere bisogno stare
" meglio che si può. Un pranzo
è sempre una fatica con più figure

. . . . . .

Il sindaco accompagnò il maestro a casa fino al suo appartamento e si congedò.

Partito il Sindaco, Mascheroni disse:

« *Maestro, sono incaricato.....*

« *Fermatevi, so cosa volete dire. Io da molti anni non accetto più inviti a* « *pranzo. La mia età e la mia salute non me lo permettono. E poichè si deve* « *vivere, bisogna star meglio che si può. Un pranzo è sempre una fatica non un* « *piacere...* »

Queste parole costituiscono l'abbozzo di un articolo che, quand'era in Roma per l'andata in iscena del *Falstaff* al Costanzi, Verdi aveva incominciato a scrivere per la *Riforma*, onde sottrarsi alla serqua d'inviti che lo tempestavano da ogni parte.

Naturalmente, egli non andò più oltre, e incaricò il Direttore del giornale di fare le sue scuse publicamente pei rifiuti che era obbligato ad opporre a tutti. Ma il prezioso autografo rimase nelle mani del publicista, e vede ora — come questi altri — la luce per la prima volta.

in orchestra e sul palco costituiscono l'opera, rivestendo e spesso plasmando la commedia, sono infinite parti di noi medesimi. Noi, che il più delle volte, o resi inerti intellettualmente dalla felicità, o troppo affaccendati dai casi della vita, magari non ci siamo accorti mai di averle possedute, ce le siamo sentite rivelare per virtù del Genio; il quale, quando non sa, indovina.

Ma in questo caso indovinava e sapeva insieme — e ne abbiamo la riprova, se passiamo da questa parte, dirò così, intima della musica, a quella ufficiale della forma complessiva dell'opera d'arte.

Inspirazione o calcolo, certo è infatti che questo *Falstaff* è, come genere, opera essenzialmente classica, e insieme opera eminentemente rivoluzionaria. In essa come in nessun'altra, Verdi ha dimostrato come andava inteso il suo consiglio: *Tornate all'antico.* Sì, l'antico, come punto di partenza; quello d'arrivo, quale ad ognuno diversamente consentono l'indole e le forze; e il suo è stato tale da precedere di gran lunga il suo tempo, e da rendere *Falstaff* contemporaneo certo di tutto il secolo ventesimo.

Che se dalla novità passiamo a prender nota dell'abilità, virtù men nobile, ma pur tanto necessaria, nulla di più abile potrebbe idearsi del modo in cui, raggiunto nel gran finale secondo il culmine dell'effetto comico, egli cangia vela subitamente; e, mentre da un lato in tutta la scena delle fate ci trasporta nel mondo dell'ideale, dall'altro si dà alla satira, non più soltanto umana, ma musicale: ed ecco, dirò parodiate per non saper meglio, le streghe di *Macbeth*, ed ecco parodiato il canto chiesastico, pienamente sviluppando l'effetto lasciato appena intravedere nell'*amen* del primo atto; ecco parodiato lo stesso vecchio *John*, nel *va va per la tua via,* e nel mirabile rilievo della effervescenza alcoolica; parodiate le stesse avventure amorose di lui; sinchè, tornando a sorridere alla gioventù trionfante di *Fenton* e di *Nannetta*, chiude con quella fuga magistrale che, mentre è nei versi una lezione di filosofia, è nella musica come un finale ammonimento ai giovani, perchè confortino l'ingegno naturale con quello studio a cui, ottantenne, Verdi si applicava ancora, e da cui escivano opere come questa, così fresca di gioventù, così matura di senno.

Studio, non soltanto dei numeri musicali, ma della natura e della vita, del tempo e dell'ambiente, perchè l'arte riesca cosa utile, cosa necessaria e gradita, sia l'aria intellettuale che respirino nelle

masse i polmoni dell'anima, e, mentre inebbria i raffinati, sia accessibile a tutti.

Ma Verdi in *Falstaff* non ci ha dato soltanto l'espressione musicale della parola, quella che Wagner ha sempre cercato, trovandola così di rado: ci ha dato un modello assolutamente inedito di vero e completo discorso musicale, di quella virtù essenziale cioè, senza cui la musica scenica e sillabata non ha ragion d'essere, e può essere a piacere sostituita dalla sinfonia.

È la mancanza di una tale virtù che toglie spesso vitalità ad opere per altri riguardi pregevoli, perchè senza di essa tutto rimane indeterminato, confuso, senza scopo; epperò, discorso musicale si può riscontrare in tutte le migliori opere nostre, in tutte le migliori di Verdi. Senza dir di Rossini, che nel *Guglielmo Tell* ce ne ha dato un saggio così solenne, e di Bellini che nella *Norma* riuscì ad emularlo, lo stesso Donizetti ne offre esempi ammirabili, specialmente nella *Borgia*, e in alcune scene della *Lucia*, della *Rohan* e della *Favorita*. Ma è sempre, o quasi, discorso che mira a rendere con larghezza i sentimenti, e qualche volta anche le idee, quando queste sono dominanti nel personaggio o nella situazione, più che la loro espressione letterale.

Nella stessa opera comica italiana di Rossini e di Donizetti, in quella istessa di Mozart e di Pergolese, possiamo bensì trovarlo facilmente, ma sempre in modo da far prevalere o la musica sulla poesia, come nei *pezzi*, o la poesia sulla musica, come nel *recitativo*. Là, le parole passano in seconda linea; qua, la musica non si limita ad essere il più spesso che un semplice accompagnamento.

Il discorso musicale di Verdi in *Falstaff* è, invece, diverso. Parola e musica vi sembrano essere nate insieme, e ciò basterebbe a dimostrare quanto a torto si pretenda che il musicista debba essere letteralmente poeta, e come basti una perfetta corrispondenza intellettuale a rendere logica l'unione di due virtù.

Quella corrispondenza, che già vi fu in *Otello* tra Verdi e Boito, qui è stata ancora maggiore; e, fatta la parte delle stranezze di cui Boito si compiace, certo assai più che non sia convinto della loro opportunità, rimane così evidente, da dover saper grado al poeta di aver servito così perfettamente il musicista.

Un saggio il più convincente di questa nuovissima forma di

Genova 2 May 1893.

Cap. Sig. Levi

Dopo domani andremo a Sant'Agata, ove spero finalmente poter respirare.

Sono felicissimo che la mia giovine effigie abbia potuto farle piacere.

Non saprei come ringraziarla delle tante gentilezze usatemi in passato, a Roma, e di quelle ch'Ella continua a prodigarmi!

I miei ossequj a Francesco Crispi. Mia moglie ringrazia ch'Ella siasi ricordata di Lei; ed io le stringo di gran cuore le mani.

Dev.mo

G. Verdi

Genova, 2 maggio 1893.

EGREGIO SIGNOR LEVI

Dopodomani andremo a S. Agata, ove spero finalmente poter respirare.

Sono felicissimo che la mia giovane effigie abbia potuto farle piacere.

Non saprei come ringraziarla delle tante gentilezze usatemi in passato, a Roma, e di quelle ch'Ella continua a prodigarmi!

I miei ossequii a Francesco Crispi. Mia moglie ringrazia ch'Ella siasi ricordata di lei; ed io le stringo di gran cuore le mani.

Dev.mo
G. VERDI.

Le parole di questa lettera: *la mia giovine effigie*, e le altre del susseguente biglietto, *giovine per quattro*, si riferiscono ad una lieta conversazione che aveva avuto luogo quando Verdi era in Roma pel *Falstaff*, presente la signora del Maestro, la quale diceva:

— Non è vero affatto che tu sia un vecchio di ottant'anni. Tu sei, invece, un giovane che ha quattro volte vent'anni, giovane per quattro.

E al grand'uomo, che sorrideva schermendosi, la illustre signora sorrideva amorosamente, compiacendosi seco stessa e con noi, annuenti, di questo tratto di spirito, che era, più e meglio di una spiritosaggine, l'espressione intellettuale della verità.

Si era nel mezzanino dell'Albergo del Quirinale, dove fu ospite il Maestro dalla giovinezza perenne in quell'aprile del 1893, che vide in Roma il suo trionfo massimo, l'apoteosi. E, certo, mai apparve più commovente la unione di quei due esseri, i quali, giunti al tramonto, potevano ricordare soltanto con soddisfazione la giornata vitale insieme trascorsa.

discorso musicale abbiamo nelle parole scambiate tra *Quickly*, *Nannetta* ed *Alice*, mentre rientrano dopo avere concertato la burla estrema da farsi a *Falstaff*. Quei richiami interni dall'una all'altra, quell'applicazione del suono musicale al momento, alla distanza, alla situazione ed alle sillabe, sono cosa semplicemente meravigliosa. Ma non si possono segnalare che come esempio; altrimenti sarebbe commettere un'ingiustizia verso tutti gli altri momenti dell'opera in cui la trovata si rinnova. Può dirsi, anzi, che tale trovata è in continuità — e se in qualche istante appare più chiaramente, come all'auto-apologia di *Falstaff*, nella sua scena con *Alice*, è perchè la situazione vi è tale da farla a bella prima maggiormente avvertibile.

È questa una delle ragioni che renderanno indubbiamente sempre maggiore il successo dell'opera.

Chè *Falstaff* non è soltanto una novità: è un progresso. Lo è perchè tutto ciò che in esso è nuovo - ed è tutto - non solo non è ottenuto a discapito di quel rispetto all'arte pura che in Verdi è andato divenendo sempre maggiore, ma è un omaggio a quell'arte stessa, è un servigio che le è stato reso, non solo nel senso di averle dato un' altra opera degna di lei, ma di avere additato il modo di poter farne ancora, pur senza cadere nell'imitazione. *Falstaff* ha fatto e farà scuola, non già nel senso uggioso e volgare che già rese intollerabili tanti pittori del cinquecento, e pur troppo altri musicisti del secolo nostro, ma in quello molto più alto, molto più nobile, che si riferisce al pensiero, invece che alla dettagliata forma materiale.

È per ciò che *Falstaff* non è soltanto un'opera, ma un trattato, e che in esso Verdi non si è limitato a creare, insegna.

Verdi è stato sempre il maestro dal successo immediato; ma questa volta egli era stato il primo a dubitare di poter essere subito compreso, se non dai raffinati, dalla grande massa del publico. Gli sarebbe parso di rinnegare sè stesso, cessando di essere popolare; ma non doveva, per questo, imporre all'uditorio un lavorìo mentale eccessivo; bisognava aiutarlo a comprendere a prima vista, a primo audito, un lavoro d'arte così nuovo, così originale, così singolare; non pretendere — come fanno altri, di tanto minori — ciò che con la miglior volontà del mondo, e per quanto fiducioso

ed intelligente e disposto a giurare nel nome del Maestro, il publico non avrebbe potuto dare con sincera convinzione.

Epperò, Verdi è stato, oltre a tutto, in *Falstaff*, abile fino alla malizia; senza venir mai meno per questo al rispetto di sè stesso, fondendo anzi mirabilmente le esigenze di un' arte intentata, con quelle di uno spettacolo teatrale, che ha fra tutti gli spettacoli l'obligo di essere intellettualmente accessibile ai più.

Di questa malizia elevata e pura abbiamo prove efficacissime in tutta l' opera.

Ora, infatti, il Maestro divaga il publico dalla novità della musica parlata, richiamando la sua attenzione sopra l' istrumentale, di squisitezza deliziosa. Ma, memore sempre che l' orchestra deve essere, in un'opera scenica, illustrazione, commento, complemento, più che sostanza fondamentale, è insieme sul palcoscenico che egli cerca e trova le risorse dell' astuzia sua, persuadendo lo spettatore che la nuovissima creazione si collega, scendendone in linea retta, ai capolavori di un' arte accettata da tanto tempo, da essere indiscutibile.

Così è che, all' uscita del quartetto femminile, Verdi annuncia il carattere che sta per avere l'opera, facendo pensare al mozartiano *Giovanette che fate all'amore*. Subito lo spirito del publico s' intona con la commedia, e si fa capace di seguirne il nuovissimo sviluppo, per ritornare poi, infine, alle origini, con quel ricordo di minuetto che accompagna nel parco di Windsor la scena degli sposi.

Dalla tragicommedia immortale egli parte poi per man mano ricordare l'antica opera buffa italiana, con un profumo scenico e musicale di *Matrimonio segreto;* mentre, per quel tanto di drammaticità che si nasconde sotto le pieghe di un umorismo sin qui in lui sconosciuto, egli ricorda allo spettatore che si trova dinanzi all'autore di *Rigoletto* e di *Otello*. Si lasci dunque condurre fiducioso, chè il Maestro non lo porterà fuor di strada, per quanto strana e, a certi istanti, troppo arrischiata, e persino volgare, possa parere la commedia.

Nè la malizia è meno sottile, per ciò che ha riguardo alla parte puramente musicale. Anzitutto, mentre ha inventato una forma assolutamente inedita di discorso cantante, non sarebbe esatto il dire che Verdi abbia rinunciato al *pezzo*: bensì, limitandosi a disegnarlo quando esso poteva apparire una cosa sola con la commedia, ha saputo trarne il massimo effetto.

Così, la definizione dell'*onore* fatta da *Falsaff*, ha una quadratura musicale che, se non si trova spesso nelle nostre opere classiche, era tuttavia ormai nota al publico, specialmente dopo il *credo* di *Otello;* così tutto il cicaleccio del primo atto ha, dopo il recitativo, forma di quartetto.

Al secondo atto, il monologo di *Ford*, quando crede di aver saputo da *Falstaff* la infedeltà della moglie, sì nuovo di idee e di episodi, così caratteristico nella sua caricatura della ferocia, non è tanto alieno da certi modelli lasciatici da Rossini, da apparire strano; e il sestetto che si sviluppa in concertato ha un disegno ed un colore con cui sono famigliari quanti hanno conoscenza di musica classica.

Al terzo, il sonetto di *Fenton* arieggia, abbastanza da essere a tutta prima gustato, una di quelle formali romanze che si fondono in duetto; e tutta la scena delle fate, in cui è tanta idealità d'inspirazione e così delicata fattura, non può trovare ribelli quanti gustano Weber.

Quando si fosse dunque creduto che il Maestro volesse portarci in regioni strane, da dover considerare con diffidente sospetto, egli sarebbe stato pronto a dimostrare che s'aveva torto, e che egli non ha affatto imposto nulla di straordinario. Infine, per usare un paragone molto volgare, ma efficace, si può dire che, sotto a questo aspetto, egli ha pelato la gallina senza farla gridare, e nell'ultima fuga, soddisfatto della burla fatta al publico oltre che a *Falstaff*, egli, con acuta bonomia, ride

la risata final.

Che se dall' organismo costituzionale dell'opera veniamo ai particolari, la sapiente malizia del Maestro non ci appare certo minore.

Di tutte le legittime risorse di un' arte astuta, per quanto aliena sempre dal discendere ad artificio, egli usa, sobriamente ma senza scrupolo.

Anzitutto, pure cantando comicamente, egli non cessa di cantare mai; non solo, ma, sempre che la commedia il consenta, dà al canto lo sviluppo normale, consuetudinario; e mirabili esempi ne sono la lezione di *Alice* alle altri comari, l'autoritratto di *Falstaff*, il *sonetto*, le strofe della *Regina delle fate*.

Egli usa poi, tutto che può servir di guida al publico: le riprese dei motivi con le voci ed in orchestra; i richiami, senza ubbie di *leitmotif*, ma sempre che logica e commedia il suggeriscano; gli

scherzi di buon genere, come i falsetti in *Falstaff* e in *Ford*, le imitazioni comiche, come il modo in cui fa dire da *Falstaff* l'*incomincio ad accorgermi di essere stato un somaro*, in cui sembra di sentir quasi con la sua caratteristica tra gloriosa e lamentevole, la voce del calunniato animale.

E per non fermarmi qui, punto pericoloso, ricorderò i lamenti di *Falstaff* nella cesta, e la trovata della campana. E infine mi appellerò a quell'aura amorosa che vibra, attraverso alle burle, in tutta l'opera, e s'insinua nella sua comicità, fondendo ed armonizzando certe tinte, troppo crude altrimenti, e vincendo, insieme alle liete, le anime sentimentali.

Ah! vecchio e navigato Maestro, che uomo navigato eri pure!

Infine, l'ultima malizia di *Falstaff* riguarda, dopo le difficoltà intellettuali, le materiali. Verdi infatti non si è appagato di fare l'opera sua a bella prima comprensibile; l'ha pur voluta rendere facilmente rappresentabile.

Ad aprire il libretto, ed a vedervi dieci prime parti, vi sarebbe da non crederlo: ma così è. Un solo artista assolutamente superlativo, occorre in *Falstaff:* il direttore concertatore, vero collaboratore e commentatore e lettore del Maestro. I dieci cantanti attori, protagonista compreso, si possono facilmente moltiplicare, e si sono invero moltiplicati.

E così la fortuna dell'opera ha potuto subito, e potrà sempre più, essere altrettanto vasta che intensa; e il còmpito dell'artistica creazione si svolgerà interamente per sempre.

Infine, produzione altruistica per eccellenza, l'opera d'arte, per essere veramente grande, deve mostrarsi feconda.

Ora, nato appena, *Falstaff* subito dimostrò di non essere sterile.

Esso anzitutto, e in sè e a riguardo del momento in cui è nato, ha suggerito al publico una quantità d'idee e di sentimenti. In attesa dell'influenza musicale che non ha mancato e non mancherà di esercitare, subito ne ha esercitato una morale, confortando gli spiriti, elevando le menti dalle bassezze e dai dolori dell'oggi ad aere respirabile, e perciò solo riuscendo benefico. In questa Italia, ch'era immersa in un brago non si sa se più fastidioso o più amaro, ha inspirato una rinnovata coscienza delle libere e liete vie che le si potrebbero aprire dinanzi, degli alti destini a cui potrebbe aspirare,

del posto che potrebbe occupare e di quello che occupa, ad onta di tutto, nel mondo moderno.

Nè basta: chè, oltre all'aver fatto sentire, pensare e parlare tutto il publico del giorno, ha fatto anche scrivere cose diverse dal solito a coloro i quali s'incaricano di schiudere l'adito all'idea, al sentimento dell'indomani.

Peccar di modestia, è un gran peccato, perchè torna di danno, non solo a chi lo commette, ma a quanti da un giusto orgoglio potrebbero trarre giovamento.

Ebbene, io non sento mai tanto ingiusto il pregiudizio della inutilità della critica, come dinanzi ad un'opera d'arte che dischiuda nella mente dello scrittore, del censore, pensieri, argomenti, principî, teorie, nelle quali, insieme alle scorie, ai preconcetti, agli errori, tanto vi è sempre da riprodursi poi, sviluppato, in altre artistiche creazioni.

Ora, certo è che mai opera in musica, mai commedia musicale, ha più di questo *Falstaff* affollato i cervelli di imagini, e ha fatto scrivere, in Italia ed all'estero, subito, d'improvviso, tante cose notevoli. È stato come se un mondo intellettuale dormisse in ognuno di quelli che per dovere o per diletto hanno assistito alle prime del *Falstaff*, all'intento di renderne conto al publico; mondo che attendesse il colpo di una bacchetta magica per svegliarsi, per formularsi, per agire.

E si è infatti svegliato, ha agito, e si è formulato.

Si è formulato con un accordo che è stato anch'esso una conferma di quanto, intorno a *Falstaff*, sono andato asserendo. Naturalmente, ognuno che ha scritto, ha portato nelle proprie impressioni il riflesso della propria indole, l'atteggiamento individuale del proprio ingegno, l'influsso del proprio stato d'animo. Ma nella diversità dei particolari critici che ne sono stati la conseguenza, vi è stata una uniformità d'insieme, la quale dimostrava il fondamento umano, universale dell'opera, e l'indole sua, essenzialmente internazionale e duratura. Ancora una volta, la musica, in *Falstaff*, è divenuta il linguaggio universale.

John Ruskin ha messo alla prova il suo ingegno essenzialmente logico e critico, per dimostrare la superiorità dell'architettura sulla poesia; e non si può dir certamente che non sia riuscito: se non altro, perchè l'architettura possiede, oltre alla durata materiale delle

sue creazioni, anche la sfacciataggine, che le tiene in mostra perenne; mentre poesia è la violetta pudibonda che si nasconde nelle pagine del libro, ove bisogna andarla a cercare, cosa che le masse hanno fatto sempre mal volontieri, e tanto più oggi, in cui poesia sembra contrastare col carattere del tempo, volto ad una praticità, da cui, spenta ormai la fede e per spegnersi il senso di patria, non s'è ancora saputo sprigionare il nuovo ideale.

Di fronte, non alla architettura soltanto, bensì alla poesia istessa, la musica ha il danno di una maggiore caducità. Ma, arte relativamente passeggiera, i cui anni pur si contano a secoli, essa ha insieme, di fronte a tutte le altre, il vantaggio di accomunare in un essere solo tutta quanta un'epoca, di parlare, non a centinaia, nè a migliaia, ma a milioni di anime. Essa incontra in un giorno quel publico che poesia non trova mai che in parte, e che l'architettura impiega secoli a costituirsi.

Soltanto, per adempiere al proprio ufficio, essa men d'ogni altra arte ammette la mediocrità; sia perchè l'insieme del gran publico internazionale è in alto grado intelligente, come quello che comprende tutte le forme della potenza mentale; sia perchè a costituire quel publico contribuiscono elementi disparati e spesso disformi, per ognuno dei quali la musica deve avere la sua nota, la sua parola.

Ora, tutte queste note, tutte queste parole, ha subito dimostrato di possedere e di saper dire *Falstaff*.

Appena apparso:

un migliaio di lingue annunciarono il suo nome.

Che certo non morrà.

III

Ma non bastava a Verdi l'aver pronunciato coll'arte la nuova parola di questa vita. Egli ha voluto essere il nuovo legislatore musicale dell' al di là: ed è stato in due tempi, a distanza di un quarto di secolo.

Lo spirito religioso nella musica di Verdi, è, come tutta la inspirazione da cui quella musica è uscita, essenzialmente moderno e individuale.

Montecatini 22 Luglio 1896

Ex Signore!

Scusi, se così tardi la ringrazio dei suoi scritti chi Ella ha avuto la gentilezza di mandarmi.

Se fossi altra cosa che un semplice scribacchino di note, le direi tanto bene di questi suoi scritti così acuti così profondi; ma io non posso dirle altro, che mi sono piaciuti moltissimo.

Non ho voluto leggere finora il Roma di Zola. Ho avuto paura di trovarvi

un nemico! E così
vano trovare degli amici
in quel paese! Ed anche
quando a qualcuno di loro
sfugge per noi una parola
di lode; a me pare di
leggervi sotto „ Badate
„ bene... Voi siete Voi...
„ ma noi, Noi - etc ...

Ringrazio di nuovo e
mi dico sua grandissima stima

Dev.
G. Verdi

Montecatini, 22 luglio 1896.

Eo. Signore!

Scusi se così tardi La ringrazio dei suoi scritti ch'Ella ha avuto la gentilezza di mandarmi.

Se fossi altra cosa che un semplice scribacchino di note, le direi tanto bene di questi suoi scritti così acuti, così profondi; ma io non posso dirle altro che mi sono piaciuti moltissimo.

Non ho voluto leggere finora il *Rome* di Zola. Ho avuto paura di trovarvi un nemico! È così raro trovare degli amici in quel paese! Ed anche quando a qualcuno di loro sfugge per noi una parola di lode, a me pare di leggervi sotto: « *Badate* « *bene... voi siete voi... ma noi*, Noi, ecc.. ecc... »

Ringrazio di nuovo e mi dico con grandissima stima

Dev.mo
G. Verdi.

Sono stato molto incerto prima di pubblicare questo autografo, in questo momento in cui la Francia ha così altamente onorato la memoria di Verdi. Ma pensando che il grand' uomo non ha mai taciuto a nessuno la verità da vivo, mi è parso non mancargli di rispetto non facendogliela tacere neppure ora, da estinto.

L'uomo che, sorgendo, trovava il campo melodrammatico mietuto così, da sembrare non rimanesse ormai più ad alcuno che da spigolarvi, eppur seppe, non solo farvi ricchissima messe, ma seminarvi e crescervi e raccogliervi un tutto nuovo prodotto, facendolo diverso da quanti l'avevano preceduto, essendo originale, non per progetto, per natura, non poteva, naturalmente, mostrarsi imitatore, neppure uscendo dal teatro e astraendo dal publico teatrale, per dirigersi ad altre fonti di pensiero, di sentimento e di effetto. Notevole è, comunque, che, anche nella musica religiosa, Verdi siasi mostrato caratteristico, anzi tutto come l'interprete del proprio tempo, in ciò che la fisonomia di un tal tempo presenta di più essenziale ed evidente insieme.

La ragione per cui le teorie socialiste e comuniste stentano tanto a farsi strada tra le masse, più che nella repressione dei Governi costituiti, i quali non sono riusciti prima ad impedire altre rivoluzioni, e non riuscirebbero a prevenire in questo caso neppure l'evoluzione; più che negli ostacoli frapposti alla realizzazione di quelle teorie da tutti coloro i quali hanno, o credono di avere, interesse a combatterle, stà veramente in ciò: che quelle teorie sono in apparente ed in assoluto contrasto con lo sviluppo della *individualità* umana, e colla persuasione sempre più sparsa e profonda del suo valore, che dobbiamo principalmente alla affermazione teoretica e pratica del pensiero scientifico. Dimostrata una volta tutta l'eccellenza e l'efficacia della unità, propugnatala contro quella tante volte secolare fusione, da cui è derivata all'unità l'asservimento per gli uni senza colpa, la prepotenza per gli altri senza merito, è difficile fare risalire all'umanità il corso della coscienza, e persuaderla che, ancora, la dignità e la salute dell'individuo stia nella rinuncia della sua singola entità a beneficio della massa. E quel tanto di successo ottenuto dalle teorie che a tale rinuncia condurrebbero inevitabilmente, più che da un consenso anche parziale, deriva dagli ostacoli che ancora la società oppone al meritato avvento di qualunque individuo sia normalmente costituito per ascendere. Rendete più liberale, più moderna, epperò più provvida, la legislazione sociale — ampiamente considerata — e presto svanirà il pericolo della propaganda socialista; poichè, quanto più l'uomo potrà apprezzare il valore anche materiale del proprio essere, tanto meno sarà disposto a considerarlo come semplice frazione di un tutto diverso, nel quale verrebbe ad essere confuso.

Ora, quest'affermazione della singola individualità umana esce da tutta quanta l'opera anche teatrale di Verdi: il quale, non solo ha generalmente preferito ai grandi quadri d'insieme, la raffigurazione di speciali caratteri, ma, pure quando ha confederato all'elemento passionale l'ambiente storico, non ha confuso in quell'ambiente i protagonisti, ma ha sempre inteso che si avanzassero dallo sfondo, a far parte da sè. E così, anche quando nelle opere, nelle persone teatrali, si è affacciato allo spirito religioso, ha considerato un tale atteggiamento psicologico, non già come un fato e come un fatto generico ed astratto di tutta quanta la umanità, ma lo ha reso esclusivamente come uno dei tratti caratteristici di quelle tali figure, in quelle date situazioni. Tanto che, a seconda appunto delle figure e delle situazioni, assume quello spirito in Verdi, non solo forme diverse, ma diversa essenza.

Nel *Nabucco*, ad esempio, lo spirito religioso è involuto nell'elemento biblico, d'onde usciva la inspirazione di tutta l'opera. Non essendo il caso di ricostruire modernamente, per darle veste musicale, la quasi mitica imagine, Verdi ha sentito, come Rossini nel *Mosè*, e come Händel ed Haydn negli *Oratorî*, che bisognava limitarsi a dar suono alla tradizione. Certo, se in quella prima fra le grandi opere verdiane, la figura musicale e drammatica di getto e di genio è quella di *Abigaille*, ne esce tuttavia colorita la figura del Re-Dio, e perfettamente armonica è quella musica col soggetto, non meno che armonici con la tradizione biblica non sieno riusciti Händel nell'*Israele*, Haydn nella *Creazione*, quello così solenne, questi così amabilmente ingenuo;

Così, quando i *lombardi* nella distretta, si volgono a Dio, il loro pensiero, quindi il loro canto religioso, è essenzialmente di crociati, di lombardi crociati; nè s'esce con quel canto da tal pensiero, per spaziare in più vasti, ma più vaghi e indeterminati orizzonti. È il concetto della Divinità che risuona, ma soltanto come doveva riflettersi nell'anima di quei tali uomini, in quella data circostanza, portato più della stessa anima loro e dei loro casi, che assoluta e suprema ragion di natura;

Così nel *Trovatore*, la truce inesorabilità medioevale si fonde nello spasimo della disperazione amorosa, più forte della morte, più forte della fede;

Così, dopo tante corse e tante vittorie nei combattuti campi

delle passioni umane, l'individualità dello spirito religioso, la soggettività del pensiero divino, appare in quella che rimane la più sensuale — epperò disuguale — opera di Verdi, *La Forza del Destino:* sicchè una specie di voluttà, per quanto involontaria, traspira dalla stessa consacrazione di *Leonora* alla Vergine; e persino nella suprema invocazione alla pace di quell'essere combattuto, è come la bramosia di una voluttà insoddisfatta: spirito, sentimento religioso tutto fisico, come solo poteva essere in una donna, in una spagnuola, in una innamorata, dall'uomo amato, in tutti i modi, per tutte cause, anzi tempo e per sempre divisa;

E così l'ingenuità tutta passiva della shakespeariana *Desdemona* è in quell'*Ave Maria*, che la donna inerte ed inconscia, eppure vagamente presaga, pronuncia sul limitare della morte: punto in cui il genio di Verdi ha brillato per esatta semplicità, mentre un istinto meno illuminato si sarebbe lasciato indurre alla ricerca di effetti tanto meno opportuni quanto più coloriti. La povera animuzza, non fatta per la lotta, sorpresa dal dolore, ignara d'avere provocato essa stessa quanto *Jago* la catastrofe, del cui approssimarsi ha pur dovuto accorgersi, non è che si scuota, e trovi nella coscienza del pericolo la forza, l'inspirazione per elevarsi ad un concetto superiore della Divinità; ma ama di cullarsi e di addormentarsi in quel senso infantile che ne ha appreso dall'infanzia appunto, e che in lei è rimasto, abbellendolo soltanto con la poesia della virtù.

E che quel concetto sia sempre un portato, una estrinsecazione della stessa natura umana, piuttosto che la suggestione di una Essenza e di una Potenza esistente ed agente all'infuori di quella natura e al disopra di essa, Verdi ha modernamente affermato, anche quando, uscendo dal teatro, è penetrato, ha creato, in quel campo che si è convenuto di chiamare della musica sacra, ove lo spirito religioso doveva essere, non più un incidente nella inspirazione dell'opera sua, ma l'opera sua tutta quanta.

È, come si vede, concetto tutto diverso da quello che già fu inspirato da una fede, la quale, essendo già per morire nella coscienza e nelle arti grafiche, si rifugiava appunto nella musica, come nel regno dell'ideale, cercando di rivivere per essa nei cuori, e, come

tergeva le forme estrinseche di quell'arte dalle volgarità che l'avevano bruttata sino alla riforma palestriniana, risaliva pure alle origini dell'arte insieme e della primitiva credenza, di cui quell'arte era stata come la naturale espressione.

Questo concetto verdiano, assolutamente moderno, era stato trionfalmente già lumeggiato, è vero, da Rossini nello *Stabat Mater*, creazione sublime, a cui s'è fatto assai più onore che torto, accusandola, sin da quando comparve, di essere più drammatica che sacra. Ma, nè Rossini, nè lo *Stabat*, potevano affermare definitivamente e genericamente questo carattere nuovo dello spirito religioso nell'arte musicale: Rossini, perchè, abituato dalla prepotenza stessa del suo genio ad uscire dalle leggi e dalle regole in tutti i generi d'arte di cui si compiacque, poteva soltanto sino ad un certo punto far testo per tutti; lo *Stabat*, perchè, essendo composizione di sua natura appassionata, provava troppo di fronte ai canoni, o non provava abbastanza.

La *Messa*, ed essenzialmente una *Messa da Requiem*, poneva invece Verdi direttamente di fronte al fondamento stesso del problema che si era posto all'arte musicale, il giorno in cui, avendo la Fede cessato di essere una funzione di Stato, e trovandosi anche in intimo contrasto con lo spirito scientifico, diversa da prima doveva essere l'inspirazione in chi si accingeva a dare forma musicale a ciò che è veramente un atto di fede. — Atto di fede tanto più complesso, e tanto più difficile da rendere, nell'attuale disposizione di spirito della umanità, per questo: che esso non è spontaneo ed estemporaneo, ma suggerito dalla morte, ed influenzato da ciò che è ancora nella morte il mistero dell'al di là. Era dunque il caso di mostrarsi, in quell'arte e in quell'atto, sincero, o calcolatore: sincero, affrontando, cioè, il mistero con la stessa mente spregiudicata che si possiede o si affetta oggi in tutte le ordinarie contingenze della vita; o calcolatore, pensando che, dopo tutto, se la Divinità esiste, può convenire di mostrarsele ossequenti, avere l'aria di prenderla sul serio, anche secondo il concetto che di essa ci è stato tramandato dalla tradizione, quando pure per tutta la vita se ne è sempre dubitato.

Ora, Verdi nella *Messa* è stato, come in ogni altra opera sua, essenzialmente sincero. È stato in due modi: nel considerare, anzitutto, e nell'esprimere, il concetto della Divinità, come può essere

oggi sentito ed espresso artisticamente da ogni uomo civile, in una forma tecnica che dica il nostro tempo, diversa per ciò da quelle dei tempi che il nostro hanno preceduto; nell'affacciarsi, in uno, a quella Divinità, non più con la umiltà della creatura che annulla, che sente annullare sè stessa nella immensa maestà del Creatore; ma con quella dignità che vede in sè, nella cosa creata, una parte medesima della Causa prima: una concezione, cioè, della Fede, starei per dire *naturalista.*

Non che ne sia per ciò diminuita la maestà della morte; anzi. Solenne è infatti il *Requiem*, e terribile è il *Dies irae;* poichè, fede o non fede, panteismo o monoteismo, la morte ed il giudizio della vita, non sono, non debbono essere meno argomento di meditazione dolorosa e di timorosa riflessione, di apprensione agitata, per ogni uomo pensante: il quale, come ai bei tempi della credulità, deve essere sempre persuaso di avere, se non peccato, fallito, sette volte al giorno; e, se gemente e commovente è l'*Agnus Dei,* non occorre prendere alla lettera il testo sacro, per commuoversi all'idea del sacrificio. Ma persino ingenua è la confidenza che Verdi si prende nel *Sanctus* con la Divinità, trattandola come uomo da pari a pari; e, se un del pari ingenuo timore esce dal *Libera me* — anche senza tener conto che Verdi lo ha, con probabile premeditazione, affidato a voce di donna — non è timore così angoscioso, così puerile, che stoni coll' atteggiamento del pensiero moderno.

In complesso, lo spirito che esce da tale creazione, doppiamente magistrale, questo è adunque: dell'uomo che giudica sè stesso al finire della vita conosciuta, e quando stà per lanciarsi in una diversa, ignota vita, che non sa quale possa essere, se ancora individuale, se fusa nell' universale, se tutt'altra ed ancora indefinibile; dell' uomo che si giudica, partendo dal principio dei doveri che aveva da compiere sulla terra, prima e meglio che verso una Divinità astratta, verso sè stesso, verso quella parte della Divinità universa che col proprio essere rappresentava.

Verdi ha rivendicato così, con un commento vitale all'idea della morte, il moderno concetto dell' uomo e della umanità, rendendo omaggio a Manzoni — dalla grandezza del quale si era sentito inspirato scrivendo — contro lo stesso Manzoni, convertito alla lettera di una professione religiosa.

Ed ecco, con ciò, l'uomo, il maestro, il quale, per l'indole del suo genio, pronta, veloce, colorita, spesso violenta, per quanto spesso anche squisita, sembrava non dover nemmeno aspirare all'arte sacra, divenire di una tale arte il legislatore, nel nostro paese, per tutto quanto il nostro tempo. Divenirlo, sin da or'è un quarto di secolo.

Ma era veramente Verdi rimasto sempre il medesimo autore, oggi che allora?

Da allora, da quando così sicuramente, serenamente, legiferava l'inspirazione moderna nella musica sacra, l'artista s'era andato vieppiù raffinando, la sua fisonomia s'era fatta più complessa e più delicata insieme. Ma l'uomo? era rimasto qual'era? o, se no, quale era divenuto, di fronte allo spirito religioso?

È quel che ci hanno detto i *Pezzi Sacri*.

Fra la *Messa* e queste ultime opere di Verdi era intervenuta la parola papale per la riforma della musica chiesastica; parola a cui aveva seguìto un movimento, lodevolissimo in sè stesso, ma praticamente non privo di pericoli, come quello che mirava precisamente ad introdurre anche nell'arte musicale applicata alle cerimonie del culto la inesorabilità di indeclinabili regole dogmatiche. Ogni inspirazione ideale minacciava di naufragare così nell'aridità delle formole, con danno di quello stesso prestigio della chiesa, che papa Leone aveva inteso di riabilitare; perchè non è detto che l'essere severa importi per la musica chiesastica essere repulsiva. L'eccesso della riforma minacciava dunque di dare risultati tutti diversi dai voluti. Verdi ha per ciò coi suoi *Pezzi Sacri* compiuto opera di cui il Papa pel primo avrebbe dovuto essergli riconoscente, dimostrando praticamente in quale modo dovesse intendersi anche nella musica sacra quel *tornare all'antico*, che già aveva segnato ai giovani come programma per l'arte sua tutta quanta.

E invero, il tornare all'antico ha voluto così poco significare per lui il limitarsi a rifare il già fatto, che, come già nella *Messa*, se non pure ancor più, egli è riuscito, insieme che classico, assolutamente nuovo in tutte e tre le sue composizioni: nuovo nella forma tecnica non meno che nella inspirazione ideale.

Novità è anzitutto nell'organismo stesso delle opere; novità è nella grammatica musicale; novità, infine, nel fatto di averci dato una musica che nessuno potrà mai dire profana, pur non essendo nè religiosa, nè mistica, nel senso sin qui riconosciuto al genere che si applicava ad illustrare fonicamente la sacra leggenda.

Il *coro a quattro parti ed orchestra* dello *Stabat Mater* non ha, infatti, precedenti, come non ne ha il *doppio coro a quattro parti ed orchestra* del *Te Deum*, intesi ed applicati come qui furono da Verdi, non già come una parte della composizione, ma come totalità della composizione stessa. E noi potremo trovare una corrispondenza di volontà intellettuale fra questo metro inusato e la inspirazione che il Maestro ne ha fatto scaturire. Che se, in quanto a grammatica, interessantissimo riuscirebbe l'esame delle applicazioni assolutamente personali che Verdi ha saputo trarre dal fondamento stesso della materia musicale, quella inspirazione risponde più che mai alla moderna coscienza umana, che già usciva dalla *Messa*, coscienza per la quale l'uomo sente di portare in sè il proprio Dio.

Ancora più che il credente, ancora più che il mistico, è infatti nello *Stabat* lo storico; uno storico certo non insensibile ed indifferente ai casi che racconta; e quale potrebbe mostrarsi tale, purchè intelligente? Uno storico, quindi, il quale non si limita ad esporre, ma illustra il proprio soggetto, colorendolo di un sentimento che si lascia però sempre guidare dalla chiarezza di un pensiero sicuro di sè stesso; quindi, non si abbandona, non eccede, non smania dinanzi alla passione dolorosa, ma la considera con simpatia tanto maggiore, in quanto quella passione ha informato due mila anni di storia della umanità; la considera però insieme con tanto maggiore serenità, in quanto una tale passione non deve più sottrarre l'umanità alla ricerca e alla realizzazione d'ideali diversi da quelli che sono stati sin qui in quella compresi.

Un tale atteggiamento dell'artista di fronte al suo tema, è poi confermato dal *Te Deum;* il quale non è già l'inno di una gioia che lasci ad una potenza esteriore di provocare le sue cagioni, che lasci ad essa, quindi, anche la propria responsabilità, limitandosi alla soddisfazione del proprio godimento: è bensì una gioia ragionante ed anch'essa cosciente, come può essere soltanto quella di

una umanità la quale riconosca la vita come fine a sè stessa, e che con tale senso interpreti anche le forme tradizionalmente date alla parola di una fede diversa.

Ed è appunto per ciò che Verdi ha voluto, nel concludere la sua carriera artistica ed umana, uscire da sè stesso, e dare ad entrambe queste composizioni un carattere assolutamente collettivo col coro permanente. Se con la tecnica da lui applicata, egli parlava ai grammatici della musica sacra, col taglio del suo quadro musicale egli mirava ad influire in modo ancora più evidente sulla impressione spirituale che voleva far uscire dall'opera sua. Egli è qui, dunque, non soltanto soggettivo, come è essenzialmente in tutta la sua produzione; è insieme oggettivo. Egli non si è limitato a farsi in queste opere l'interprete del proprio io; non ha dato corpo e forma e linguaggio ad uno piuttosto che ad un altro carattere umano: è bensì il complessivo carattere, da un lato dell'arte musicale di fronte alla sua applicazione religiosa, se non pure esclusivamente chiesastica; della moderna umanità dall'altro, di fronte alla tradizione spirituale ed al valore psicologico che una tale tradizione può ancora, sempre possedere per una tale umanità, volta ormai verso tutt'altre vie.

Di un altro aspetto della questione Verdi sembra poi essersi preoccupato con l'altra sua composizione: le *Laudi alla Vergine Maria*, le quali hanno sostituito, non so se nel suo pensiero, ma almeno nella conoscenza del publico, quelle litanie lauretane, di cui gli si attribuiva l'intenzione.

Tutta la musica che possa dirsi religiosa, deve intendersi con gli stessi criterii che debbono assolutamente applicarsi alla musica essenzialmente sacra, cioè ecclesiastica? Verdi ha risposto negativamente. Egli ha portato anche in ciò il liberalismo organico dell'indole sua, e quella sua applicazione del liberalismo psicologico ed artistico con cui già lo abbiamo visto considerare tutto il complesso problema della musica mistica. Egli ha voluto infatti dimostrare la sua convinzione che si possa essere grandi e religiosi senza essere sacri, allontanandosi dai sacri testi, e prendendo a colorire un disegno poetico il più squisito, il più nobile, il più commovente che mai sia stato espresso da anima umana, ritrovante nella purità delle sue aspirazioni l'origine delle più alte idealità.

Genova 7 marzo
00

Egl. Primo Levi

Da quel tal giovine per quattro
riceva cordiali ringraziamenti
per le cortesi affettuose parole
che le piacque scrivere nel
Corriere d'Italia

Saluti

G. Verdi

Genova, 7 marzo 900.

Egr. Primo Levi

Da quel tal *giovine per quattro*, riceva cordiali ringraziamenti per le cortesi affettuose parole che le piacque scrivere nel *Corriere d'Italia*.

Saluti.

G. Verdi.

E come teneva alla sua gioventù il caro grand'uomo! e come fu giovane sino all'ultimo, nella vita non men che nell'arte!

Il fatto stesso che, per lodare musicalmente la Vergine, Verdi abbia voluto laudarla con Dante, basta a dimostrare che il suo ha voluto essere essenzialmente un inno di poesia musicale, elevato sul modello del poeta immortale di tutto quanto l'universo. Che se niun soggetto può essere mai conteso alla inspirazione poetica, quando poesia sia nel poeta anzitutto, come si potrebbe pretendere che occorra una tradizional fede letterale, ristretta, per sentirsi esaltare all'idea di quella figura in cui da tanti secoli si riassume, per tante anime, ogni più forte dolore, ogni maggiore dolcezza? Bene ha potuto dunque il nuovo Verdi ripetere, a sei secoli di distanza dal Dante sempiterno,

O somma luce, che tanto ti lievi
Da' concetti mortali, alla mia mente
Ripresta un poco di quel che *parevi*,

se Dante stesso, in questi versi appunto, sembra quasi lumeggiare il concetto moderno, essenzialmente intrinseco, personale, dello spirito religioso.

Il quale spirito, intellettualmente inteso, è nella stessa Natura — basterebbe a dimostrarlo la *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. E che sempre, per Verdi, di questa augusta Natura l'Uomo debba nobilmente considerarsi come la più elevata espressione, e avere quindi di sè un concetto dignitoso e sereno, parrebbe significare il fatto che il maggiore sviluppo, la più complessa importanza, fu da lui voluta dare al *Te Deum*, al canto, cioè, a cui la stessa Chiesa ha assegnato l'ufficio di esprimere e di rappresentare la gioia, e che, nella mente di Verdi, sembra abbia voluto riuscire, com'è riuscito, la sintesi della vita insieme e dell'arte.

Sintesi, non leggermente gaia, ma sovranamente confortata e confortatrice — come doveva essere per un uomo, il quale, se ha goduto di tutti i sorrisi della fortuna, ha potuto dire, senza vanagloria, di averli meritati, per avere adempiuto tutti i propri doveri.

Nè soltanto per sè.

Come, già al tramonto della lunga e laboriosa giornata, il giovanissimo vegliardo ci ha amabilmente esposto ed insegnato nel *Falstaff* la filosofia della vita, sorridendo e scherzando, ancor più

presso alla sera, di nuovo richiamato dal concetto religioso, ha certo voluto significare che Religione è la Vita stessa; che come una religione la Vita deve essere considerata, per potere, all'ultimo, ringraziare l'universa armonia di averla vissuta, compiacendosi di essere nati, col pensiero volto alla Fecondità, e non temendo di morire, pure inchinandosi alla maestà della Morte.

Poichè non è vero che sia morto il gran Pane.